

L'invention parodique du XVII^e siècle

Bernard Beugnot

Volume 19, numéro 1, printemps-été 1986

La parodie : théorie et lecture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500742ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500742ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beugnot, B. (1986). L'invention parodique du XVII^e siècle. *Études littéraires*, 19(1), 81–94. <https://doi.org/10.7202/500742ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

L'INVENTION PARODIQUE AU XVII^e SIÈCLE

bernard beugnot

Abstract: *Even if the parody usually is confined to the burlesque, it does actually play a prominent part in the literary creation of the XVIIth century, as shown in Jesuit François Vavasseur's De ludicra dictione liber (1658). Linked with the rule of imitation, the practice of parody and the reflexion on it contributed to the expansion of the mediocris or atticus stilus, which is the basis of classicism itself.*

De Georges Courteline¹ à Georges Fourest², de Paul Reboux et Charles Muller à Georges-Armand Masson ou à la « Chronique de la cour » d'André Ribaud dans le *Canard enchaîné*, il serait aisé de croire que les textes classiques doivent au masque empesé que leur a fait porter l'école d'être matière à parodie ou à pastiche, sans s'être eux-mêmes laissés attirer par ce « mode dévalué » (Lionel Duisit) de l'écriture, dont l'irrévérence ne conviendrait qu'aux petits poètes que Théophile Gautier redécouvrait sous le nom de « grotesques » ou à ces « débauchés de la *Croix blanche* » qui avec Boileau composaient le *Chapelain décoiffé*.

Mais, à vue plus rapprochée, on découvre qu'indépendamment de la poussée burlesque et du *Roman comique* qui a tant séduit la critique contemporaine, la parodie — c'est-à-dire

en première approximation tous les jeux de référence implicite ou explicite à une œuvre, un genre ou un style en situation de discordance affichée ou suggérée — se glisse un peu partout : le *Matamore* de l'*Illusion comique* métamorphose le style héroïque en style enflé ; les valets de Molière singent langage et attitudes de leurs maîtres ; Arnolphe et Tartuffe masquent leur désir sous l'appareil dévôt³, comme le fourbe est l'envers du héros cornélien⁴ : le fier Hippolyte lui-même, déclarant sa flamme à Aricie sur le pur registre tragique⁵ ne trahit-il pas dans ce langage d'emprunt le malaise de sa nouvelle condition ?

Le nombre et la diversité des textes qui entrent dans l'horizon parodique, la densité des travaux récents, tant sur les problèmes de fonctionnement textuel que sur des œuvres spécifiques, appellent, même sans espoir de découvertes, quelques mises en perspective. C'est pourquoi, délaissant à la fois le point de vue généralisant d'une théorie moderne et le regard trop myope d'une analyse de texte, je tenterai de situer la parodie dans la conscience critique du XVII^e siècle et d'en poser les problèmes à partir des concepts dont il était alors fait usage.

Fuyante parodie

Loin que le XVII^e siècle méconaisse les difficultés, voire les apories de toute taxinomie de la parodie (rapports avec le pastiche, parenté avec la satire ou le calembour, etc.), loin que l'existence d'une stricte hiérarchie des genres et des styles lui assigne un statut déterminé, l'invention parodique présente le visage double d'un phénomène déroutant, insolite en certaines de ses manifestations, et familier parce que voisin des processus (rapport à la tradition, théorie de l'imitation, travail de la citation) qui président à la naissance du texte littéraire.

L'incertitude même du lexique n'est pas dépourvue d'enseignement. Outre que Richelet (1680) et Furetière (1690) omettent le terme de *pastiche*, qui donc, malgré un premier emploi en 1614, n'est pas entré dans la langue, ils donnent de la parodie une définition réductrice :

Sorte de poème, où pour jouer quelque personne on tourne avec esprit et un sens railleur et agréable les vers de quelque grand Poète. La Parodie a été inventée par les Grecs⁶.

Plaisanterie poétique qui consiste à tourner quelques ouvrages sérieux en burlesque, et en affectant d'observer autant qu'il est possible les mêmes rimes, paroles ou cadences. On a fait des parodies sur le *Cid*, sur les opéras et sur plusieurs chansons⁷.

Même si elles ramènent toutes deux la parodie à la seule aire d'un jeu poétique de réécriture, les deux définitions ne se recouvrent pas totalement : Richelet met l'accent sur la dimension satirique qui assigne à la parodie une cible hors texte, l'arrachant ainsi au seul jeu littéraire. Évitant par ailleurs le terme de *burlesque*, il s'épargne de restreindre la parodie à ce seul niveau stylistique, dont Furetière ne dit pas que le rapport à un autre texte antérieur fasse partie de son essence :

Plaisant, gaillard, tirant sur le ridicule. Ce mot est assez moderne, et nous est venu d'Italie. [...] On appelle aussi en prose le style *burlesque*, celui où on emploie des mots qui se disent par pure plaisanterie, et qu'on ne souffre point dans le sérieux⁸.

Derrière ces formules s'entend l'écho de la définition de Scaliger dans sa *Poétique* (1561) : « est igitur parodia Rhapsodia inversa, mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens⁹ ». (La parodie est une rhapsodie renversée qui, par changement des termes, ravale le sérieux au niveau du plaisant). Mais la rhapsodie n'a pas bonne presse au XVII^e siècle ; synonyme de stérilité, le terme s'accompagne le plus souvent de connotations péjoratives : dès 1627, l'*Apologie pour M. de Balzac* qualifie ainsi le pamphlet qu'avait lancé le frère André de Saint Denis contre Balzac ; raillant, autour de 1650 dans son entretien IX, les « copistes, récitateurs et allégateurs éternels », Balzac commente, « Il ne faut qu'une aiguille et du fil pour coudre les étoffes qu'ils ont dérobées de tous côtés ». Furetière ici encore retient la leçon à son article *Rhapsodie* :

Recueil de plusieurs passages, pensées et autorités qu'on rassemble pour en composer quelque ouvrage... Quand on veut mépriser l'ouvrage d'un auteur, on dit que ce n'est qu'une rhapsodie, qu'il n'y a rien de son invention¹⁰.

Dans les jugements portés sur la parodie, spécialement en sa forme burlesque, perce à l'occasion cette idée que l'invention s'y est dégradée en simple travail artisanal ; mal distinguée du pastiche, simple imitation d'un style comme les lettres en vieux langage de Voiture ou le portrait du fat que La Bruyère brosse à la manière de Montaigne¹¹ ; la parodie semble ainsi menacée de perdre son droit de cité littéraire.

Cette fragilité se double d'une imprécision. Où fixer les frontières de la parodie qui émerge à l'intérieur de genres très différents et s'étend du trait ou de la phrase à l'œuvre entière ? Avec le *Berger extravagant* (1627) de Charles Sorel ou le *Roman comique* (1651) de Scarron, elle se fait satire explicite d'un genre, le roman pastoral ou héroïque ; mais avec l'art épistolaire, elle se réduit, dans la brièveté de l'échange, à cette complicité ténue de deux esprits partageant la même culture et avec la poésie, elle peut se resserrer sur l'allusion amusée, frôler la paraphrase dont ne la séparera qu'un discret changement de registre ou une imperceptible différence de ton. S'ouvre donc à elle tout le domaine de la variation, de ce que les humanistes nommaient *retractatio* où elle réussit à marier déférence et différence. Ainsi le sonnet moral de Plantin (« Avoir une maison commode, propre et belle ») qui exprimait l'idéal d'une vie bourgeoise et religieuse (« C'est attendre chez soi bien doucement la mort ») devient chez Vauquelin des Yveteaux le moule d'une philosophie épicurienne que réfute à son tour François Ogier : « C'est attendre à Paris l'enfer tout doucement »¹²) ou se prête chez Madame de Villedieu à la confidence nostalgique d'un manque : « Ce sont là les plaisirs les plus doux de la vie / Et ce sont les plaisirs que je n'ai point goûtés »¹³. L'identité de structure formelle et syntaxique — énumération par anaphore d'infinifits sujets qu'équilibre la seule proposition finale —, accompagnée du déplacement des accents ou du renversement de la philosophie morale, noue un dialogue fort proche du fonctionnement parodique ; seulement, la parodie n'est pas ici dans la modification du registre stylistique où s'avivent les évolutions du goût, elle réside dans l'opposition sémantique qui manifeste la divergence des options morales individuelles.

Le flou des frontières s'explique d'autant plus aisément que les écrivains partagent une même culture et une même formation, qu'ils passent volontiers de la poésie spirituelle au théâtre, aux épigrammes ou aux madrigaux, transférant et adaptant à des circonstances et à des publics différents les mêmes habitudes mentales, les mêmes procédés d'invention. Pour saisir cette fuyante parodie, allons du plus net au plus vague, du style à la mentalité.

Le style burlesque

Antoine Adam (1949) et plus récemment Henryck Markiewicz (1967) ont déjà pressenti l'importance de la perspective stylistique pour situer le burlesque, souvent considéré comme la forme privilégiée, sinon unique, de la parodie classique. Reste à regarder de plus près le gros traité du Jésuite François Vavasseur, *De ludicra dictione liber* (Traité du style plaisant) qui, publié en 1658, sanctionne et signe la fin d'une mode.

Si le recours au latin, l'épaisseur du volume (plus de 400 pages), l'étendue du savoir rattachent cette œuvre à la tradition de l'érudition humaniste, elle est néanmoins toute actuelle et répond très précisément à une demande de Guez de Balzac dont l'entretien XXXVIII exprimait, face au burlesque, un sentiment partagé dans un dialogue imaginaire avec un « ami sévère » qu'il est tentant de considérer comme la figure du P. Vavasseur. Tandis que Balzac en quelques pages rapides, mais bien centrées, cherchait à faire le départ entre les réussites et les abus, le Jésuite situe son jugement dans le cadre d'une vaste histoire du style plaisant, de Socrate aux Pères de l'Église. L'ordre chronologique, avant les sections de conclusion (« Nulle raison de recourir au burlesque ; multiples raisons de n'y pas recourir »¹⁴), n'est bouleversé que pour clore le parcours sur un substantiel chapitre consacré à Cicéron dont les points de vue servent de modèle et de norme.

Cette composition à elle seule situe le *De ludicra dictione* dans le droit fil des *Orationes* de 1646 dont la vigoureuse préface et le troisième discours (*Pro vetere genere dicendi contra novum*) défendaient une esthétique et une rhétorique à l'ancienne¹⁵ : hostilité au rapiéçage ou à la juxtaposition des styles, souci d'un registre unique (*uno tenore*), et recherche d'un style simple et national inspiré de Cicéron. Il n'est pas surprenant dès lors que Vavasseur, arguant que le burlesque n'a pas de garants antiques, en porte condamnation pour cause d'une double transgression, de l'*urbanitas* d'une part, de l'unité esthétique de l'autre. Concept emprunté à Cicéron, et modelé sur l'eutrapélie des Grecs, l'*urbanitas*, terme que Guez de Balzac francisa le premier, exprime l'idéal esthétique et mondain d'une société restreinte d'honnêtes gens, unis par l'identité de culture ; il revient comme un leitmotiv sous la plume de Vavasseur pour juger d'Aristophane et d'Aristote

comme d'Hypéride et de Longin, cité idéale où se retrouvent hors du temps les meilleurs esprits et qui permet d'opposer à la bouffonnerie (*scurrile jocus*) la plaisanterie délicate propre aux esprits bien nés (*ingenium*) qui est d'abord un art du trait bien choisi (*sales*). Une telle exigence va directement contre le principe de discordance qui est à l'origine du burlesque et de la parodie, et contre son application systématique. Brouillage qui tient au mélange des styles (*confusum orationis genus*), laisser-aller (*lascivia*), dégradation de l'abondance (*copia*) en exubérance (*luxuries*) autant de griefs qui dénoncent un exhibitionnisme du discours propre à la tradition asiatique ou sénéquienne, et de défauts d'autant moins pardonnables qu'ils sont intentionnels (« Nostri Gelasimi quaecumque peccant, scientes volentesque peccant »¹⁶) et relèvent d'une pratique de la déformation volontaire (« An est quicquam tam contrarium scribere volenti, quam neglecta scribendi ratio de industria, et detorta ambitiose in deterius, et exquisitis singularibusque vitiis deformata ? »¹⁷).

Si Vavas seur accumule les expressions dépréciatives : charlatanerie (*bomolochia*) qu'il emprunte à Aristote, désœuvrement (*otiositas*) qui, venu de saint Bernard, ajoute la condamnation morale, grossièreté (*rusticitas*), vulgarité et dénaturation de la langue (*trivialitas*, *depravatio*), ragoût (*pulpamentum*) bien proche de rhapsodie, c'est que la parodie burlesque abolit les frontières entre style élevé, style moyen et style simple qui dégénère en bassesse par recours à l'archaïsme et au langage populaire. Vavas seur rappelle que l'octroi trop généreux de la citoyenneté aux étrangers a donné le signal de la décadence romaine, et l'allusion inquiète aux mazarinades¹⁸ exprime la crainte de voir cette troupe (*joculatrix turba*¹⁹), cette fronde littéraire, forcer les portes du panthéon des lettres. Loin que l'affectation du style bas soit perçue comme le fruit de la « gentillesse d'esprit »²⁰, loin que la liberté du genre soit perçue comme un champ ouvert à l'invention (« Ce genre d'écrire a si peu de règles où il s'attache exactement qu'en beaucoup de lieux je me suis permis de m'en faire moi-même »²¹, l'absence de statut stylistique et le recours au procédé — le burlesque, disait Balzac, « use de machine » — sanctionnent la pauvreté de l'invention et l'exténuation d'une culture dans l'ambiguïté d'une mode (*novitas*) qui ignore à la fois les canons hérités et les progrès de la langue française depuis Marot.

Faut-il dès lors lire dans ces réticences d'un « ancien » le caractère résolument moderne de la parodie burlesque, parler de subversion, de contestation ou de carnaval, y découvrir le passage d'une littérature aristocratique à une littérature bourgeoise²² ? C'est sans doute aller un peu vite en besogne, même si Scarron désigne son *Virgile travesti* du terme de carnaval dans l'épître à la Reine. Il faut au moins rappeler que la parodie burlesque n'est pas un genre populaire, mais le divertissement d'une élite qui joue sur la connivence d'une culture partagée et que, même s'il s'élargit, le public littéraire ne change pas fondamentalement.

En fait, le lieu esthétique d'où parle Vavas seur, ce lieu qui exclut le haut comme le bas style pour se resserrer autour de la *mediocritas* horatienne, cette « médiocrité toute d'or, toute pure et toute brillante » qui est « le genre parfait »²³, c'est l'atticisme français dont Balzac fut précisément l'artisan²⁴. Cet atticisme qui fonde la prose d'art sur toutes les virtualités et les ressources du style moyen, réactive la leçon antique pour l'actualiser et devenir à son tour *original*, c'est-à-dire, selon la définition de Furetière, apte « à servir de modèle aux autres pour l'imiter », tandis que la parodie burlesque, incapable de susciter l'imitation féconde, monstre stylistique, aboutit à une impasse et vient rompre la continuité de la *translatio studii* :

Quotus quisque nostrorum sumpsit in manus jocularis istorum lucubratiunculas, quo sermonem aleret vernaculum multa ac diligenti lectione, aut quo plenior efficeret ac ditior²⁵ ?

En revanche l'atticisme est ouvert à la bonne raillerie, celle dont le modèle joue, dans la dissertation de Vavas seur, le rôle de constant contrepoint.

La parodie galante et les jeux de l'application

Si le XVI^e siècle avait eu sa « querelle de l'eutrapélie » dont Vavas seur se fait justement l'écho, c'est d'abord autour des *Lettres* de Balzac que va s'ouvrir, entre 1624 et 1627, une polémique sur la raillerie ; les hyperboles tant critiquées par ses adversaires sont défendues dans l'*Apologie* comme des « hyperboles de raillerie » qui détendent le style sublime, manifestent la force inventive et jouent du discret décalage entre la figure et son objet. Et Balzac ne cessera de plaider

pour cette «gaieté de style éloignée à égale distance de la bouffonnerie et de la tristesse» dont Socrate donna l'exemple, pour cette «raillerie qui n'est point ennemie de la Morale» et qui est au contraire «la plus noble et la plus ancienne méthode de la débiter».

Si les mondains qui pourtant lui doivent tant trouvent bientôt trop guindé le modèle balzacien, sa leçon n'est pas perdue et la fortune de Voiture son rival contribue à l'avènement du style galant, tentative sans doute la plus achevée pour inventer ce que N. Boursier nomme heureusement «une parodie en demi-teinte»²⁶, à propos d'un sonnet de Scarron dont l'œuvre burlesque ne se réduit pas au *Virgile travesti* si souvent cité. Du galant qui définit aussi une esthétique sociale — Furetière donne pour premier sens «Homme honnête, civil, savant dans les choses de sa profession» —, ne retenons que la face littéraire. Apparenté au burlesque, il en est moins l'envers que le versant raffiné : dans son «Histoire d'Hésiode»²⁷, tableau abrégé de la poésie française depuis Marot, Mlle de Scudéry oppose l'enjouement de bon ton du galant à la bassesse du burlesque, et dès 1640, Saint-Amant associait au genre comique le terme de «galanteries» :

Il est vrai que ce genre d'écrire composé de deux génies si différents, fait un effet merveilleux, mais il n'appartient pas à toutes sortes de plumes de s'en mêler ; et si l'on n'est maître absolu de la langue, si l'on n'en sait toutes les galanteries, toutes les propriétés, toutes les finesses, voire même jusqu'aux moindres vétilles, je ne conseillerai jamais à personne de l'entreprendre²⁸.

À la différence du burlesque, le galant aime les formes courtes, la lettre et plus encore le billet, le madrigal, le sonnet, l'épigramme, car la raillerie qui s'attarde perd son attrait : «Il est peu de longues railleries qui ne soient ennuyeuses», agrément du discours, elle ne saurait se constituer en genre et Vavas seur reproche précisément au burlesque d'avoir ignoré que la fugacité en fait le prix :

Si affectus quos vis animorum motos utiliter velis oratione, sat brevis sit, si jucundos et hilares, tanto brevior, si ita ut risus sequatur, brevissimus²⁹.

Mais l'essence de ce style, c'est la parodie, c'est-à-dire le jeu sur un écart ; «le caractère constant de l'œuvre galante est la discontinuité», note J.M. Pelous et il parle de «transposition», de «curieux phénomène de parasitisme où la capacité inventive compense la pauvreté créatrice»³⁰. L'esprit galant consiste

à laisser planer l'équivoque en jouant de métaphores baroques dévaluées ou vidées de leur sens et des clichés de l'expression passionnelle. L'art du discours dissimule le sentiment sans l'abolir, l'artifice déguise la sincérité sans la nier ; sous le masque galant, l'hésitation maintenue entre plusieurs registres conjoint au plaisir d'être dupe le refus de l'être : « Et nous aimions ce jeu de dupes »³¹.

Pour féliciter le duc de Vivonne de sa victoire, Boileau trouve moyen d'échapper à l'emphase conventionnelle du genre sans se dérober à son devoir grâce à l'artifice parodique qui résoud ici un dilemme de stylistique épistolaire : « fatiguer par un sérieux fade » ou « ennuyer par une méchante plaisanterie ». Le texte mériterait ample commentaire ; quelques remarques suffiront. Boileau s'y montre d'abord conscient et fier de son invention qui lui permet de ne pas trahir l'image du sincère, maladroit dans la flatterie, que campait déjà le *Discours au Roi*, et de ménager la modestie de son correspondant :

N'allez pas vous figurer, Monseigneur, que ce soit ici un pur jeu d'esprit, et une imitation de ces deux écrivains. Vous savez bien que Balzac et Voiture sont deux hommes inimitables. Quand il serait vrai pourtant que j'aurai eu recours à cette invention pour vous divertir, aurais-je si grand tort ? et ne devrait-on pas au contraire m'estimer pour avoir trouvé cette adresse pour vous faire dire des louanges que vous n'auriez jamais souffertes autrement³² ?

Malgré le terme d'*imitation* qu'emploie Boileau, nous sommes bien plus proche de la parodie que du pastiche, discordance plutôt que mécanisation selon la distinction de W. Karrer³³, « synthèse bi-textuelle »³⁴ selon la définition de L. Hutcheon. Il est en effet aisé — seconde remarque — de voir dans cette lettre l'imbrication de trois niveaux parodiques : parodie de Balzac, parodie de Voiture, parodie du genre codifié de la lettre de félicitations ; il faudrait même ajouter, sous la plume prêtée à Voiture, la parodie de la lettre précédente de Balzac dont elle reprend le schéma et les thèmes pour les transposer du style élevé au style moyen. Ce raffinement — dernière remarque — assure l'unité et la cohésion du texte puisque Boileau, prenant position dans le débat sur le style épistolaire qui opposait Balzac à Voiture, illustrant son talent de parodiste dont témoignent par ailleurs l'*Art poétique* comme le *Dialogue des héros de roman*, rend hommage au jugement du duc de

Vivonne et en lui offrant sa virtuosité critique, accomplit exemplairement son devoir de courtisan.

Le procédé auquel recourt Boileau peut être considéré comme une extension de ce que conseillaient tant Cicéron que Quintilien³⁵ pour donner au discours de la grâce, de l'esprit et de l'élégance : « Saepe etiam versus facete interponitur vel ut est, vel paulum immutatus » (*Institution oratoire*). Textes auxquels il faudrait adjoindre un autre passage de Quintilien qui fait de la parodie une figure de l'invention : « Ut dicta autem quaedam, ita scripta quoque fingi solent; haec figura [...] duplicatur, quotiens ad imitationem alterius scripturae componitur ».

Les emprunts textuels dont Boileau truffe ses deux pastiches, qui éveillent chez les lecteurs familiers avec l'œuvre de deux épistoliers l'écho d'un contexte ou d'une manière, grâce à quoi se juge la réussite, les transferts et déplacements opérés par les circonstances et le nouveau contexte, le rapport ambigu avec les conventions, autant de caractères qui font de la lettre de Balzac au duc de Vivonne un modèle du style galant qui, loin de se restreindre à jouer sur la gamme des sentiments amoureux, définit un ton.

L'invention parodique, hors de sa fixation burlesque, où elle se constitue en un genre relativement autonome, apparaît plutôt comme un trait mouvant certes, mais privilégié de la mentalité littéraire accoutumée à penser le texte comme variation et reprise et à fonder l'agrément sur tout un réseau de rapports allusifs, déceptifs ou novateurs à des œuvres lointaines ou proches, à la fois médiatrices et stimulantes.

Dans cette perspective, la parodie n'est parfois qu'une province de l'*application*, procédé aussi cher aux humanistes qu'aux mondaines et qui s'épanouit dans les correspondances, dans l'art des devises ou dans la poésie de cour. Convocation d'un texte dont la situation qui l'appelle modifie la portée ou le sens primitif, l'application tient son prix de la double présence d'un rapport et d'un écart, et de l'ingéniosité du rapprochement. Autour de 1650, Pellisson en a fait la théorie en codifiant les manières de citer³⁶ et la raillerie demande une « mémoire remplie de mille choses différentes pour s'en servir à l'occasion »³⁷, selon Madeleine de Scudéry. Or la parodie a été précisément définie comme un « détournement de sens »³⁸.

Lorsque Boileau dans son *Arrêt burlesque* (1675) emprunte forme, style et vocabulaire du discours juridique pour traiter de réalités physiologiques — la circulation du sang —, il en fait une application parodique par déplacement de son registre propre et de sa fin normale, et le manifeste moderniste contre la Sorbonne puise dans cet écart sa portée critique et satirique.

Esquisse de bilan

Nul doute que la parodie ne soit au XVII^e siècle une voie de l'invention, mais convient-il d'en parler au singulier ou au pluriel ? Distinguer une parodie restreinte et une parodie généralisée permettrait de ne pas fondre dans le burlesque, dont la mode est plus historiquement définie et les procédures génératives plus aisément discernables, une gamme d'attitudes qui, à l'intérieur du large spectre de l'imitation classique, s'étend de la brève citation déformée ou détournée à tous les jeux allusifs et échos textuels, bref à cette «galerie des glaces»³⁹ où s'affirme la maîtrise de l'écrivain et se noue avec son public une relation de complicité, dont le texte de référence implicite ne sort pas totalement indemne.

Une telle extension risque, comme le soulignait Claude Lefort, de dissoudre le phénomène parodique en lui ôtant sa spécificité par une réduction à un caractère plus général de l'invention littéraire au XVII^e siècle. Pourtant dérision et discordance, entendue comme rupture de communication, ne rendent que partiellement compte des formes de la parodie classique, qui est fille de l'humanisme. De même que le ton galant exorcise la menace de la passion et, par le rôle régulateur du code, protège de ses effets dissolvants — la religieuse portugaise ignore le registre galant —, la parodie exorcise l'admiration stérilisante et restreint le pouvoir conquérant des modèles, sans cesser paradoxalement de leur rendre hommage et de reconnaître la séduction qu'ils exercent. Elle est par là l'aveu d'un impossible choix entre la pure répétition et la rupture, expression de la difficulté d'être soi en même temps que manière déguisée d'affirmer son identité.

Les éloges paradoxaux ou les *Facetiae facetiarum*, issus des milieux humanistes, en particulier des universités allemandes, parodiaient les formes du discours savant (éloge, dissertation, traité médical ou juridique) et cherchaient ainsi

remède à la mélancolie qui menace les studieux ; détente des fils de Saturne, la parodie est la réplique de Démocrite, dont la figure joue dans les débats critiques un rôle significatif⁴⁰, à la tristesse d'Héraclite. « Une mélancolique cause a produit un effet facétieux » déclare Sorel pour présenter son *Histoire comique de Francion* (1623). Avec la littérature mondaine, l'effet compensatoire tend à s'estomper au profit d'une fonction ludique, signe possible d'un reflux de la morale devant l'esthétique. Le goût de la virtuosité qui en effet s'y manifeste fait qu'alors la parodie correspond sans doute moins qu'en d'autres temps à « une expérience déceptive du langage »⁴¹ : elle est bien plutôt la découverte de ses pouvoirs, de ses ressources, de ses capacités allusives dont la lettre 48 de Valmont à la présidente de Tourvel sera l'apothéose.

Il serait aussi malaisé qu'hasardeux, sur un inventaire sommaire et alors que la catégorie même de style parodique au XVII^e siècle demeure à préciser, de vouloir lui assigner un territoire et une fonction. La place plus large qu'elle prend au moment où s'élabore une esthétique du style moyen, par quoi se définit le classicisme, lui confère non pas un rôle subversif, le terme est bien anachronique et impropre, mais un rôle moteur dans l'avènement d'une certaine modernité ; le divertissement nécessaire aux studieux à travers lequel l'érudition apprenait à badiner sans se renoncer devient un jeu de la culture mondaine et s'identifie à des formes non fixées plus propres à l'épanouissement de la libre invention, comme le caprice cher à Saint-Amant, cette « pièce de poésie, de musique ou de peinture qui réussit plutôt par la force du génie que par l'observation des règles de l'art »⁴². Faut-il dans le renversement parodique voir le signe d'une crise d'identité et l'assimiler à la théâtralisation de la vie où l'être de l'individu aussi se masque sous les conventions⁴³ ? La multiplicité des rapports parodiques, tant au legs du passé qu'aux textes contemporains, s'accommoderait mal d'une explication unique ; mais, si crise d'identité il y a, elle peut être elle-même la marque des secousses qui accompagnent le passage de l'ère du commentaire à l'ère de la critique.

Loin donc de n'être qu'un double grotesque, la parodie classique se présente sous le visage de Protée, tour à tour caricature, sourire de la raison, mémoire enjouée qui jongle avec ses héritages. Une question dès lors se pose : une

théorie générale de la parodie est-elle possible, sauf à décrire quelques modes communs de fonctionnement et quelques rôles privilégiés dont la portée, les effets et les raisons d'être obéissent à un éventail très divers de déterminations historiques dont ils tiennent leur spécificité ?

Université de Montréal

Notes

- ¹ Georges Courteline, *La conversion d'Alceste*, Paris, Éditions littéraires de France, 1905.
- ² Georges Fourest, « Carnaval de chefs-d'œuvre », dans *La négresse blonde*, Paris, Éditions KRA, 1909.
- ³ Gaston Hall, « Parody in *L'École des femmes* », *Modern Language Review*, 57, 1962, pp. 63-65.
- ⁴ Karolyn Waterson, « Du héros guerrier au fourbe héroïque : la transmutation des valeurs héroïques cornéliennes dans le théâtre de Molière », *XVII^e siècle*, 113, 1976, pp. 49-58.
- ⁵ Jean Racine, *Phèdre*, II, 2, Paris, Librairie Hachette, 1935.
- ⁶ Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, tome 3^e, Lyon, Chez les frères Bruyset, 1728, p. 50.
- ⁷ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1970. (Réimpression de l'édition de La Haye et Rotterdam, 1690).
- ⁸ *Ibid.*, tome I.
- ⁹ Julius Caesar Scaliger, cité dans *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, tome III, Lyon, Chez les frères Bruyset, 1728, p. 50.
- ¹⁰ Furetière, tome III.
- ¹¹ Jean de La Bruyère, *Caractères*, V, 30, Paris, Gallimard, 1962, pp. 88-89.
- ¹² François Ogier, *Recueil Sercy*, 1653.
- ¹³ Madame de Villedieu, « Poésies », *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1971. (Réimpression de l'édition de Paris, 1720).
- ¹⁴ Jésuite François Vavas seur, *De ludicra dictione liber*, Paris iss, apud sebastianum cramoiisy, 1658.
- ¹⁵ Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- ¹⁶ Vavas seur, p. 107.
- ¹⁷ Vavas seur, p. 426.
- ¹⁸ Vavas seur, pp. 42-424.
- ¹⁹ Vavas seur, p. 73.
- ²⁰ G. Naudé, Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin, 1650.
- ²¹ Brébeuf, dédicace du *Lucaïn travesti*, 1656.
- ²² Pierre Bourdat, « Pastiche et parodie au XVII^e siècle », *L'Information littéraire*, 2, 1969, pp. 73-79.

- ²³ Guez de Balzac, « Du style burlesque », dans *Entretiens*, Bernard Beugnot, éd., Paris, Didier, 1972, pp. 489-504.
- ²⁴ Roger Zuber, Fumaroli, « Atticisme et classicisme », dans *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1977, pp. 175-394.
- ²⁵ Vavasœur, p. 89.
- ²⁶ N.B. Oursieur, *Papers*, 1978.
- ²⁷ Madeleine Scudéry, *Clélie : Histoire romaine*, IV^e partie, Genève, Slatkine Reprints, 1973. (Réimpression de l'édition de Paris, 1660).
- ²⁸ Saint-Amant, « Préface du Passe de Gibraltar », dans *Œuvres II*, Paris, Didier, 1967, p. 157.
- ²⁹ Vavasœur, p. 418.
- ³⁰ J.M. Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris, Klincksieck, 1980.
- ³¹ Paul Verlaine, « Les Ingénus », *Fêtes galantes, Poètes d'aujourd'hui 38*, Éditions Pierre Seghers, 1960, p. 148.
- ³² Boileau, « À Mgr le duc de Vivonne sur son entrée dans le phare de Messine », dans *Lettres à Racine et à divers*, Paris, Les Belles Lettres, 1943, pp. 92-97.
- ³³ Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Fink Verlag, 1977.
- ³⁴ L. Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique* 36, 1978, pp. 467-477.
- ³⁵ Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX^e siècle*, 6, 1976, pp. 9-37.
- ³⁶ Bernard Beugnot, « Dialogue, citation et entretien à l'époque classique », *Revue canadienne de littérature comparée*, hiver 1976, pp. 39-50.
- ³⁷ Madeleine de Scudéry, *Artamène ou Le grand Cyrus*, IX, livre 3, Paris, Augustin Courbe, 1654, pp. 560-576.
- ³⁸ Geneviève Idt, « La Parodie : rhétorique ou lecture ? », dans *Le Discours et le sujet*, Actes des colloques animés par R. Molho, Paris-X-Nanterre, Institut de Français, Centre d'Études des Sciences de la Littérature, 1973, pp. 128-173.
- ³⁹ Jean Milly, *Les Pastiches de Proust*, Paris, A. Colin, 1970.
- ⁴⁰ J. Jehasse, « Démocrite et la Renaissance de la critique », dans *Études seiziémistes offertes à V.L. Saulnier*, Genève, Droz, pp. 41-64.
- ⁴¹ Claude Duchet, « Sade à l'époque romantique », dans *Le Marquis de Sade*, Paris, A. Colin, 1966.
- ⁴² Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois*, Paris, Garnier, 1690.
- ⁴³ A. Kibedi-Varga, « Le Burlesque. Le monde renversé selon la poétique classique », dans *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979, pp. 153-160.